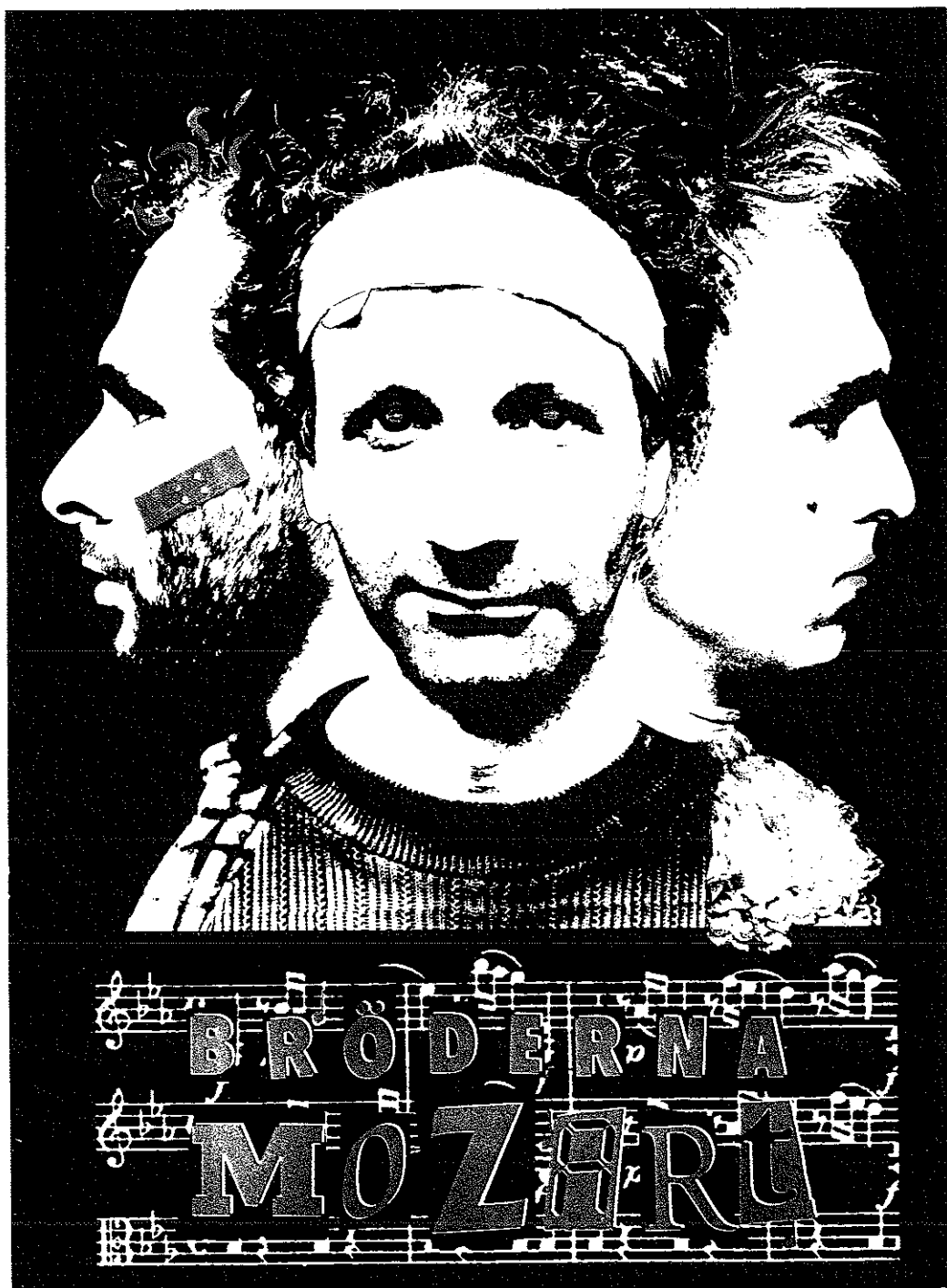


FILMHANDLEDNING



Distribution: Filminstitutet, Box 27 126, 102 52 Stockholm, 08 - 665 11 00

Text: Peter Dahln

Utgiven av Filminstitutet
Box 27 126, 102 52 Stockholm, 08 - 665 11 00

BRÖDERNA MOZART

Produktionsuppgifter

| | |
|----------------------|---|
| Produktion..... | Crescendo Film för Svenska Filminstitutet och TV2, Sverige 1986 |
| Producent..... | Göran Lindström |
| Regi..... | Suzanne Osten |
| Manus..... | Etienne Glaser, Suzanne Osten och Niklas Rådström |
| Foto..... | Hans Welin, Solveig Warner |
| Ljud..... | Klas Engström, Jean-Frédéric Axelsson |
| Scenografi..... | Roland Söderberg |
| Klippning..... | Lars Hagström |
| Kostym och mask.... | Eva Fänge, Eva Rizell |
| Operakostym..... | Görel Engstrand, Lotta Melanton |
| Musik..... | Ur »Don Juan» av W.A. Mozart |
| Orkester..... | Radiosymfonikerna, under ledning av kapellmästare Okko Kamu |
| Nyskriven musik..... | Björn J:son Lindh |
| Svartvit/färg..... | Färg |
| Ljudsystem..... | Dolby Stereo |
| Längd..... | 2.997 m - 109 min. |
| Censurnummer..... | 125.987 |
| Granskningsdatum... | 860207 |
| Censur..... | Tillåten från 7 år |
| Distribution..... | Svenska Filminstitutet |
| Sverigepremiär..... | 21 februari 1986 på Grand i Stockholm |

Om filmen

Repetitionerna av Mozarts opera »Don Juan» ska börja - ensemblen känner stycket väl. Den här gången ska arbetet ledas av en ny regissör och det visar sig snart att hans arbetsmetoder är minst sagt annorlunda. Något som leder till många förvecklingar, en del hemskheter men också till vacker sång och musik. Den som följt inspelningen av Suzanne Ostens nya film »Bröderna Mozart» har fått se tonvis med mull skyfflas in i lokalerna, skådespelare och operasångare vada i tiotusentals liter vatten, en krakelerande Mozart, en arg sångpedagog med paraply, en operasångare som förför en kastrull och en mängd kördamer, körherrar och statister. Resultatet har blivit en hemsk, rolig och vacker film. Om musik och erotik. Om kreativitet och vändor.

Rollista

| | |
|---|--------------------|
| Regissören Walter..... | ETIENNE GLASER |
| Repetitören Flemming.. | PHILIP ZANDÉN |
| Scenografen Fritz..... | HENRY BRONETT |
| Don Juan/Eskil..... | LOA FALKMAN |
| Donna Elvira/Marian.... | AGNETA EKMANNER |
| Donna Anna/Ia..... | LENA T. HANSSON |
| Don Ottavio/Olof..... | HELGE SKOOG |
| Zerlina/Thérés..... | GRITH FJELDMOSE |
| Leporello/Lennart..... | RUNE ZETTERSTRÖM |
| Guvernören/Georg..... | NIKLAS EK |
| Mazetto/Ulf..... | KRISTER ST. HILL |
| Sångpedagogen Ottilia.. | GUDRUN HENRICSSON |
| Malla..... | MALIN EK |
| Teaterchefen..... | ANDERS CLASON |
| Tekniska chefen..... | IVAR WIKLANDER |
| Videoteamet: Susan.... | AMANDA OOMS |
| och Håkan..... | BJÖRN KJELLMAN |
| I orkestern: | |
| Oboist..... | ANA YRSA FALENIUS |
| Fackrepresentant..... | HENRIC HOLMBERG |
| Basist..... | BJÖRN GEDDA |
| Klarinettist..... | NILS GREDEBY |
| Klarinettist..... | INGA SARRI |
| Hornist..... | BO SAMUELSON |
| Hornist..... | MARIAN GRÄNS |
| Flöjtist..... | IWA BOMAN |
| Fagottist..... | VLADIMIR PUHONY |
| Violinist..... | LOTTIE EJEBRANT |
| Violinist..... | KRISTOF KOVÁCS |
| Övriga medverkande i orkestern ur Radiosymfonikerna | |
| Donna Elviras sångröst... | ELISABETH ERIKSSON |
| Donna Annas sångröst... | IWA SÖRENSON |
| Don Ottavios sångröst... | GÖSTA ZACHRISSON |
| Guvernörens sångröst... | RUNE ZETTERSTRÖM |

Om regissören

Suzanne Osten teater- och filmregissör och konstnärlig ledare för teater Unga Klara (Stockholms Stadsteater). Suzanne Osten är född i Stockholm, läste konst- och litteraturhistoria i Lund på 60-talet, där hon också arbetade med studentteater. 1967 bildade hon Fickteatern i Stockholm, en av de första fria teatergrupperna i Sverige. Sedan 1971 är hon anställd vid Stockholms Stadsteater som regissör och 1975 startade hon barn- och ungdomsteatern Unga Klara, där hon är regissör och konstnärlig ledare. Hon har skrivit många pjäser och regisserat ett 30-tal, bl.a. »Jösses flickor», »Fabriksflickorna», »Medeas barn», »Svettiga tigern», »En fruktansvärd lyck», »Underjordens leende», och »Hitlers barndom». Suzanne har också lett åtskilliga regi- och skådespelarseminarier runtom i Europa och USA. Sedan 1984 är hon också regilärare vid regilinjen på Dramatiska Institutet i Stockholm. 1982 skrev och regisserade hon långfilmen »Mamma - vårt liv är nu» (manus tillsammans med Tove Ellefsen). Bröderna Mozart har hon skrivit tillsammans med Niklas Rådström och Etienne Glaser.

HUR MAN KAN ANVÄNDA DETTA HÄFTE

Detta häfte innehåller förslag till samtal kring filmen BRÖDERNA MOZART.

Häftet är inte avsett att följas från början till slut. Välj ut de frågeställningar som passar bäst utifrån dina upplevelser av filmen.

I slutet på detta häfte hittar du förslag till böcker och filmer som kan användas i anslutning till filmen.

Vi har tagit fasta på ett centralt tema i filmen: svårigheterna att bryta invanda mönster och ändra på konventioner som blivit »heliga». Diskussionsfrågorna är tänkta att aktualisera detta. Konflikten i filmen står mellan en nyskapande regissör och artister som växt ihop med operainstitutionen och inte kan tänka sig att bryta mot de konventioner som skapats genom åren.

För att fördjupa denna diskussion har vi tagit med några utdrag ur Rollo Mays bok Modet att skapa. Eftersom filmen flera gånger anspelar på handlingen i operan Don Juan, har vi tagit med ett kort sammandrag av handlingen. En historisk översikt visar hur operan har förändrats genom århundradena. Ingemar Unges kåseri ger en personlig reaktion på filmen.

BRÖDERNA MOZART handlar om en uppsättning av Mozarts Don Juan. En mycket annorlunda uppsättning som söker sig fram på nya vägar under ledning av regissören Valter, som chockerar sin omgivning med att bryta mot alla vedertagna regler för hur en opera av Mozart ska presenteras för publiken.

- Vad är Valters budskap till sångarna och musikerna? Hur reagerar de på Valters idéer? Vilka motargument har de?
- Till vilka andra områden kan resonemanget mellan regissören och artisterna flyttas över?
- Filmen angriper den uppfattning som säger att konventioner och mönster inte

får brytas. Diskutera företeelser som är »heliga» i vår kultur och därför svåra att diskutera och ifrågasätta?

- Regissören går också utanför operadiskussionen och påstår »konventionen betyder död – äktenskapet är kärlekens förfall».
- »Den som väljer att leva upp till omgivningens krav väljer också att avstå från det levande skapandet – från sig själv.» Diskutera dessa påståenden.
- Regissören håller fram erotiken som en möjlighet till frihet bortom konventionerna. Hur kommer detta fram i filmen? Hur reagerar de medverkande?
- Diskutera filmens berättarmetod – hur karaktärerna framställs, hur absurda inslag används, hur korta scener och bilder sammanfogas i en slags associationskedja.
- Vilken funktion har videoteamet som följer uppsättningen?

ATT DISKUTERA

Några citat från Rollo May, Modet att skapa

KREATIVITET

En nödvändig förutsättning för kreativiteten är att konstnärerna har frihet att ge fritt spelrum åt alla krafter inom dem så att vägen öppnas för den »skapande viljan».

Dogmatiker av alla slag – vetenskapsmän, ekonomer, moralister och politiker – hotas av konstnärernas kreativa frihet. Så måste det vara. Vi kan inte undkomma vår ångest inför det faktum att konstnärer och skapande personer av alla slag kan komma att förgöra våra prudentligt ordnade system. Ty den skapande impulsen ger röst och form åt det förmedvetna och omedvetna, och detta är till själva sin natur ett hot mot det rationella och mot yttre kontroll. Då försöker dogmatikerna att lägga beslag på konstnärerna. Kyrkan utnyttjade honom under vissa perioder för vissa ändamål och konstarter.

Kapitalismen försöker lägga beslag på konstnären genom att köpa honom. Sovjetrealismen försökte göra det genom socialt fördömande. Resultatet blir till följd av den skapande impulsens natur dödsbringande för konsten. Om det vore möjligt att kontrollera konstnären skulle det innebära döden för konsten.

Kreativitet uppstår i ett möte och måste tolkas med utgångspunkt från detta möte.

Kreativa människor, som jag uppfattar dom, kännetecknas av att de kan leva med ångest, även om de måste betala ett högt pris i form av otrygghet, känslighet, och försvarslöshet för att ha fått »den gudomliga galenskapen», om vi nu ska låna ett uttryck som användes av antikens greker. De flyr inte undan icke-varat utan möter det, brottas med det och tvingar det att frambringa vara. De bultar på tystnadens mur för att få musik till svar, de förföljer meningslösheten tills de kan avtvinga den mening.

FORM – FORMALISM

I våra dagar angrips ofta begreppet form på grund av sitt samband med »formalitet» och »formalism», bådadera något som vi får veta att man bör sky som pesten. Jag håller med om att man i övergångsperioder som vår egen tid, då det är sällsynt att träffa på hederlighet i stilen, bör kräva att formalismen och formaliteten bevisar sin äkthet. Men när man angriper formalismens ofta så oäkta varianter, är det inte själva formen man anklagar utan vissa slag av form – vanligtvis de konformistiska, döda varianterna, vilka faktiskt saknar inre organisk kraft.

Vi bör också komma ihåg att all spontanitet har sin egen form. Allt som till exempel uttrycks i ord präglas av de former som språket erbjuder. Hur annorlunda klingar till exempel inte en dikt som ursprungligen skrivits på engelska, när den översätts till det franska språkets utsökta musik eller till det tyska språkets starka och djupa känslor! Ett annat exempel utgör upproret mot tavelramar i spontanitetens namn, den revolt som visas i målningar som breder ut sig över

ramarna och drastiskt bryter ramarnas hämmande gränser. Denna revolt får sin spontana kraft just genom att den utgår från att det finns en ram.

Paret spontanitet och form finns naturligtvis i hela mänsklighetens historia. Det åskådliggör den urgamla men ständigt aktuella kampen mellan det dionysiska och det apolloniska. Under övergångsperioder träder mottsen tydligt i dagen, eftersom gamla former faktiskt överlevt sig själva. Jag kan därför förstå den revolt mot form och gränser som i våra dagar kommer till uttryck i utropet: »Vi har obegränsade möjligheter». Men när sådana rörelser försöker göra rent hus med allt vad form eller gränser heter, blir de självdestruktiva och förgör skapandet. Själva formen upphävs aldrig så länge skapandet består. Om formen skulle försvinna, skulle spontaniteten också göra det.

FANTASI OCH FORM

Fantasin är psykets expansion. Den är individens förmåga att möta bombardemanget från det medvetna med idéer, impulser, bilder och alla andra sorts psykiska fenomen som väller fram från det förmedvetna. Den är förmågan att »drömma drömmar och se visioner», att överväga olika möjligheter och att uthärda spänningen i att samtidigt uppmärksamma dessa olika möjligheter. Fantasi är att kasta förtöjningarna och att ta chansen att det kommer att finnas nya förtöjningsplatser i den omätliga rymd som ligger framför oss.

I all skapande strävan fungerar fantasin tillsammans med formen. Huruvida strävan skall bli framgångsrik beror på om fantasin ingjuter sitt liv i formen. Frågan är: Hur långt kan vi släppa fantasin loss? Kan vi ge den lösa tyglar? Våga tänka det otänkbara? Våga föreställa oss nya visioner och umgås med dem?

I sådana ögonblick står vi inför risken att tappa orienteringen, risken för total isolering. Kommer vi att förlora vårt godtagna språk som möjliggör kommunikation med andra? Kommer vi att förlora de gränser som

gör det möjligt för oss att orientera oss i vad som kallas verkligheten? Här har vi återigen frågan om formen eller uttryckt på annat sätt medvetandet om gränser.

Psykologiskt sett upplevs detta av många människor som psykos. Därför håller sig många psykotiker tätt intill väggarna på sjukhusen. De bevarar orienteringen och därmed alltid sin lokalisering i den yttre omgivningen med hjälp av de yttre gränserna. Eftersom de saknar inre lokalisering, blir all yttre lokalisering desto nödvändigare för dem.

Som chef för ett stort mentalsjukhus i Tyskland som under kriget fick ta emot många hjärnskadade soldater, konstaterade dr Kurt Goldstein att dessa patienters fantasiförmåga var starkt begränsad. Han noterade att de alltid måste hålla pedantisk ordning i sina garderober, med skorna placerade på ett alldeles bestämt sätt och skjortorna hängande på exakt samma ställe. Om denna ordning rubbades, greps patienten av panik. Han kunde inte orientera sig i den nya ordningen, kunde inte föreställa sig en ny »form» som skulle kunna skapa ordning i kaos. Patienten kastades sedan in i vad Goldstein kallade för »katastrofsituationen». Om den hjärnskadade personen ombads att skriva sitt namn på ett papper, skrev han det i ett hörn nära kanten. Han kunde inte uthärda tanken på att gå förlorad i den öppna rymden. Hans förmåga till abstrakt tänkande, att gå utöver de omedelbara fakta och föreställa sig vad som skulle kunna ske – det jag i det här sammanhanget kallar för fantasi – var starkt beskuren. Han kände sig oförmögen att förändra omgivningen så att den kom att motsvara hans behov.

Detta beteende visar hur livet blir när fantasiresurserna är avskurna. Gränserna måste alltid hållas klara och synliga. Eftersom dessa patienter saknade förmågan att byta former, fann de sin värld stympad. De upplevde all »gränslös» tillvaro som oerhört farlig.

Även om du och jag inte är hjärnskadade, kan vi ändå uppleva en liknande ångest i upp och nervända situationer – det vill säga i den skapande handlingen. Gränserna för vår värld

flyttas under fötterna på oss, och vi darrar medan vi väntar för att se om någon ny form skall inta den förlorade gränsens plats eller om vi kan skapa någon ny ordning av detta kaos.

Liksom fantasin ger liv åt formen, hindrar formen fantasin från att driva oss in i psykos. Detta är ytterst varför gränserna behövs. Konstnärerna är de människor som har förmåga att se nya visioner. Det utmärkande för dem är att de har en stark fantasi men samtidigt tillräckligt utvecklad känsla för form för att inte drabbas av katastrofsituationen. De är spejarna vid fronten som går före oss andra för att utforska framtiden. Visst kan vi tolerera deras speciella beroende och oskyldiga egenheter. Vi blir ju bättre förberedda för framtiden om vi lyssnar uppmärksamt till dem.

HANDLINGEN I MOZARTS DON JUAN

Mozarts D., med urspr. it. titel *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (»Den bestraffade liderlige eller D.»), betecknades av upphovsmännen L Da Ponte och Mozart som »dramma giocoso» (ung. »gyckelspel») i 2 akter. U Prag 1787.

Roller: Don Juan (baryton), Leporello, hans betjänt (bas), Donna Anna (sopran), Guvernören, hennes far (bas), Don Ottavio, hennes fästman (tenor), Donna Elvira (sopran), Zerlina, en bondflicka (sopran), Masetto, bondpojke, Zerlinas fästman (bas). Handlingen tilldrar sig i Spanien vid mitten av 1600-talet.

Utanför guvernörens hus väntar Leporello i nattmörkret medan hans husbonde, Don Juan, försöker förföra Donna Anna efter att på ett äventyrligt sätt ha tagit sig in i hennes rum. Donna Anna lyckas göra sig fri, störtar ut i parken och slår larm. Don Juan förföljer henne, försöker tysta henne. Han bär mask och förblir därför oigenkänd både av henne och hennes far, guvernören, som väckts av ropen. Vid den duell som följer och som Don Juan mycket motvilligt ger sig in i – han har ofta varit guvernörens gäst och vet

att duellen bara kan sluta på ett sätt – blir guvernören dödad, medan Donna Anna hämtar Don Ottavio och innan tjänarna hunnit skynda till. Don Juan och Leporello försvinner i mörkret. Donna Anna och Don Ottavio svär att finna den okände mördaren och se till att han får sitt straff.

Redan någon timme senare har Don Juan siktet inställt på en ny erövring. Nu gäller det en resklädd, beslöjad dam, som just anländer till det värdshus utanför vilket Don Juan och Leporello råkar befinna sig. Damen visar sig vara Donna Elvira, med vilken Don Juan blev tvungen att trolova sig, för att kunna nå sitt mål, men som han därefter snabbt övergav. Hon har lämnat sitt hem i Burgos för att ställa Don Juan, som hon trots allt älskar av hela sitt hjärta, till svars. Don Juan flyr fältet medan Leporello förklarar för Donna Elvira att hon lika litet som någon annan kvinna kan räkna med att Don Juan skulle kunna stanna just hos henne, hon är bara en av de långt över tusen erövringar som finns noterade på hans långa lista (Katalogarian; notex 1).

I nästa scen stöter Don Juan och Leporello på fästfolket Zerlina och Masetto och deras vänner just som bröllopsfirandet förbereds. Don Juan inviterar dem alla till sitt närbelägna palats och Leporello visar vägen dit, medan Don Juan ser till att Zerlina blir kvar ensam hos honom. Han vädjar till henne att inse att hon inte är skapt för ett äktenskap med en bondpojke, att hon med skönhetens rätt kan räkna med att bli gift med en adelsman och kavaljer, rent ut sagt: med honom, Don Juan! (La ci darem la mano)»Du skall ej fruktan bära»; notex 2).

Zerlina överväldigas av Don Juans förföriska charm, men när de båda tänker skynda bort tillsammans, står Donna Elvira plötsligt framför dem och hindrar Zerlina från att gå i fällan.

I fortsättningen av dramat tvinnas dessa tre handlingslinjer kring varandra: Donna Anna och Don Ottavio vill hämnas guvernörens död och blir till sin bestörtning snart på det klara med vem som var mördaren. Donna

Elvira vill vinna Don Juan tillbaka. Don Juan själv är på jakt efter Zerlina, som svartsjukt bevakas av Masetto. Don Juans slutliga undergång framkallas emellertid av hans blasfemiskt trotsiga inbjudan till den stenstaty, som rests över guvernörens grav, att supera hemma hos honom. Stengästen infinner sig, den hand han räcker Don Juan blir till ett Dödens grepp. Marken tycks öppna sig och helvetets lågor uppslukar Don Juan. När de fem övriga inblandade en kort stund senare inträder i supésalen och där finner Leporello ensam har de alla tillsammans bara att konstatera – förbryllade, skakade och befriade – att hut går hem, den illa gör, han illa far.

o'pera (eg. ital. *opera in musica*, musikverk), skådespel, helt eller delvis sjunget till orkesterackompanjemang. O. är till sitt ursprung en typisk italiensk renässansskapelse. Dess historia började omkring 1600 i en högt bildad florentinsk aristokratkrets; den var resultatet av försök att återuppliva antikens (som det troddes) genomgående sjungna drama med hjälp av den nyuppfunna monodiska vokalistilen, d.v.s. den recitativmässiga solosången med ackordiskt ackompanjemang (se *monodi). Den nya musikformen hade emellertid förberetts i medeltidens mysteriespel och skoldramer, i 1400- och 1500-talens maskspel och ståtliga dramatiska upptåg samt särskilt i de musikaliska mellanspelen (*intermedier), som slutligen växte ut till hela genomkomponerade dramer i madrigalstil. De första verkliga operorna, Peris Dafne 1594 och Euridice 1600, följdes redan 1607 av den nya konstformens första geniala mästerverk, Monteverdis Orfeo. Centrum för operakonsten blev snart Venedig, där den äldsta offentliga operateatern öppnades redan 1637 och där det humanistiska musikdramat omvandlades i mera folklig, effektiv riktning med ståtlig utstyrelse, melodiös sång och komiska inslag. Härifrån spreds o. ej blott inom Italien utan även till homet i Wien, som blev hemvist för den praktfulla "barockoperan" par préférence, till Paris där Lully skapade en typiskt fransk, dekorativ kombination av heroiskt-musikaliskt drama och balett (senare fullföljd av Rameau), till England (Purcell) och Tyskland. Vid århundradets slut övergick ledningen i Italien till den "neapolitanska skolan", som alltmer lade an på smältande melos och virtuos sångkonst — med tyngdpunkten i de dramatiskt stillastående ariorna och handlingen förlagd till mellanliggande recitativ — och som under 1700-talet med sina massvis exporterade kompositörer, sångare (bl.a. kastrater) och hela operasällskap kom att i hög grad dominera hela Europas musikliv. Dess skapare var Alessandro Scarlatti; som dess störste mästare kan räknas den i Italien skolade, i England verksamme tysken G. F. Händel.

En ny genre, verkningsfullt kontrasterande mot den alltmer schablonartade och förkonstlade *opera seria* med dess evigt återkommande, högt travande, antikiserande ämnen, uppstod på italiensk botten i den komiska o., *opera buffa*. Den gjorde sig först gällande (frånsett venetianska 1600-talsföregångare) efter 1700 i form av kortare *intermezzi (se d. o. 1) inom den seriösa o. men växte ut till en särskild konstart, realistisk, satirisk och framför allt full av liv och gott humör. Det klassiska exemplet är Pergolesis La serva padrona (Tjänsteflickan som husfru, 1737). Buffaoperan nådde en strålande höjd i Mozarts Figaros bröllop, Don Juan (kallad "dramma giocoso", lustigt drama, men eg. en *semi-seria*, både tragisk och komisk) och Così fan tutte, geniala verk i sitt rörligt skiftande, förädlade uttryck, samt

myftar omsider ut i Rossinis stora succéer under det tidiga 1800-talet (Barberaren i Sevilla, 1816). Nära buffaoperan står det betydelsefulla franska sångspelet (*opéra comique*), förmodligen med engelskt påbrå ("balladoperan", speciellt Gays The beggar's opera, Tiggroperan) och med talad dialog i stället för det obligatoriska italienska seccorecitativet; dess största namn är Grétry. Den charmfulla, ibland kvicka, ibland känslösamma genren fick efterföljd även i Tyskland (Hiller, Dittersdorf, Mozarts Enleveringen ur seraljen och Trollflöjten).

I den allvarliga operans historia inträdde en ny fas med Glucks operareform (introducerad med Orfeus och Eurydike 1762), som gentemot den ytligt konsertmässiga stilen ställde ett musikdrama av klassisk klarhet, renhet och enkelhet. Glucks Paristriumfer utövade inflytande på den senare franska opéra-comique, bl.a. den s.k. "skräckoperan" (Cherubini; hit hör även Beethovens Fidelio), och härifrån går linjen till den tyska romantiska operan. Dess epokgörande förstlingsverk är Webers Friskyttan (1821), och strömningen kulminerar i Richard Wagners djupsinniga musikdrama av kolossalformat, som innebär en ny reform i Glucks anda — en förening av dikt och musik (jämf. det visuella) till ett helgjutet "allkonstverk" med naturligt deklamerande sång över en symfoniskt genomkomponerad, f.ö. överväldigande praktfull orkestersats. Den senare tyska operan står i Wagners skugga, är eklektisk och frånsett Richard Strauss'

effektfulla verk (Salome, Rosenkavaljeren) mera obetydlig. Den franska 1800-talsutvecklingen har en helt annan karaktär: den "stora operan" (Spontini, Meyerbeer) och den borgerliga, sentimentala opéra-comique (Adam, Auber) löper samman i det stilistiskt vacklande "lyriska dramat" (Gounod, Thomas, Massenet, Bizet, Saint-Saëns). I Italien dominerar 1800-talet av Verdis musikdramatiska geni. En helt ny riktning uppstod där med *verismen*, som införde rafflande realistiska ämnen på operascenen (Mascagni, Leoncavallo); utlöpare härtill i mer romantisk anda är Puccinis ofantligt populära skapelser. Romantiska nationaiströmningar uppstod f.ö. i Ryssland (Glinka, Tjajkovskij, Musorgskij, Borodin, Rimskij-Korsakov) och Böhmen (Smetana, Dvorák). Av modernare riktningar har den franska impressionismen frambragt ett märkligt och egenartat verk i Debussys Pelléas och Mélisande och den radikala expressionismen tagit sig uttryck i en rad o., av vilka Alban Bergs Wozzeck blivit den mest uppmärksammade. Svensk operakonst har först på 1900-talet nått fram till resultat av verklig betydelse (Peterson-Berger, Rangström, Atterberg, N. Berg, Rosenberg, de Frumerie, Nyström, Blomdahl, Bäck).

O. används även för att beteckna operainstitution och operahus.

Wmap

DN
6.3.86

Min mening om en film

□ Efteråt går man med ballonger under fötterna och en enda tanke i det som återstår av hjärnan, nämligen att låna ihop 15 000 pix till en rejäl stereo, ett riktigt svetsaggregat, en musikalisk vindtunnel, en sån där som gör vågor i tapeterna och finkammar ryamattor och får huvudet att svälla av sång och musik så att alla tankar skräms på flykten och låter en stor röd förtjusning glöda fram genom kroppen och frnittra i alla nerverna tills man bara består av glädje och ingenting mer, och man tänker att hur fan kan detta vara gjort i Sverige, här känner man sig naken och pigg och torr, var är Ryggsäckarna och De Virkade Slipsarnas Ombonade Terror, var finns Undersökningarna och Utredningarna, var har vi den Sanktionerade Livströtheten, och någon jävla stans måtte det väl ändå smyga omkring lite Ansvar, var finns de Våta Filtarna i grbrgr, som brukar hasa runt som sjuka rockar och lägga sig över alla blommar, var finns det tunga Ansvaret, jag bara frågar, här sitter man och ser en film av Suzanne Osten som heter "Bröderna Mozart" vilken trots sin titel inte handlar om Dagens och Pärlplattornas Råa Verklighet och inte heller släpptes fram någon prydlig man i fyfärg som fick titta oss djupt i ögonen och påminna om vikten av att se över vårt försäkringsskydd, Fonus ombudsman hade icke en enda scen: filmen handlade om Erotiken och om Konsten och om Livet och huru som man lyfter och svävar och nog svävade man över bänkarna som en mantratuggande meditatör och man hade stundtals huvudet sprängfyllt av musik ty uppenbarligen hade filmfolket lagt vinn om ljudet och man tänkte att de är bra lyckliga de som livet prejat ner i ett orkesterdike, tänk att få hålla på med levande musik, och där sjöngs om att det bultade och det sjöngs så att det verkligen bultade, något otroligt, och plötsligt fick regissören ett paraply i skallen, regissörsrollen på filmen, alltså, och där var ljud och plastik som i en lyckad svit bilder av Carl Barks, han som ritade Karl Anka så att man kunde garva åt en bild som inte hade ord; i denna film om någonstans såg man att Livet och Konsten var samma sak, man kunde inte



annat än bli uppmuntrad och det gick inte att ogilla någon av rollerna, ingen blev fånig, inga pekpinningar sträcktes ut där man kunde hänga sina små grå värderande Tankar som utkramade skurt-rasor, man fick ge fan i Tankar tills efteråt, hela tiden var det bara så att allt var så in i Norden uppmuntrande och förtjusande, kom med, kom med, sa filmen, som all god konst satte den liv inte bara i sig själv utan framför allt i åskådaren, häng på och öppna ditt hjärta och känn glädjen som kryper omkring på så många mystiska ställen som bor i stråkarna och i basunerna och i hal-sen på sångerskan och i huden, kanske hade Suzanne Osten gripits av filmkonstens F-dur, dvs Fellini och Forman, som förstörar ens ögon och gör ens blick klarare och ryggen rakare när man går ut från salongen och man tänkte att inte kan Den Där Hemskä ha sett denna film, då hade han inte kunnat göra nåt ont, och man tänkte att Han åtminstone måtte ha haft ett par glädjerika sista timmar.



Till vissa av filmhandledningarna finns en studiekassett med utdrag ur filmen (excerpter).

Filmhandledningar kan beställas mot porto- och exp.avgift, studiekassetter kostar 150 kr inkl moms (+porto)

Det går också att prenumerera på en förteckning över filmhandledningar och studiekassetter, som uppdateras två ggr per år.

**Sänd er beställning till:
Filminstitutet
Film & Publik
Box 27 126
102 52 Stockholm**